

KÖMÍVES KELEMENNE (metrumvizsgálat)

KOVÁCS KRISTÓF ANDRÁS

Egy irodalmi szövegről, műről beszélni: ez az olvasáshoz fűzött reflexiót jelenti. Az olvasás a befogadónak az a kitüntetett helyzete, amelyben a jelekkel telerótt lapokat művé avatja. Tehát a műről való beszédet, a reflexiót megelőzi egy másik „beszéd”: magának a műnek a létrehozása, az olvasás. Nemcsak időben előzi meg, hanem erősen meg is határozza azt, tehát a reflexiót logikailag előfeltételezi az olvasás.

Ha valaki egy műről kíván beszélni, bizonyára jobban megérteti magát, ha nemcsak a kész tényeket, gondolkozásának végeredményét közli, hanem lehetőséget ad a másik embernek arra, hogy kedve szerint az is bejárhassa azt az utat, amelyet ő már megtett. Azért is tűnik számunkra fontosnak a gondolatmenetre való közvetlen utalás, mert úgy véljük, az irodalmi művek, így ez a ballada is, nemcsak egy úton közelíthetők meg. Ez persze annak is beismerése, hogy a műről való reflexiók, információk igazságértéke igencsak viszonylagos. Sőt, úgy véljük, hogy az irodalmi gondolkodásnak, a műhöz fűzött reflexiónak a minősítésére nem is az igazság(érték), hanem az *érvény* fogalom alkalmasabb, — amely nem a (logikai) létezés, hanem az elfogadás szempontjából értékel, és jobban megfelel az irodalomról való gondolkodásmód specifikumainak.

Az irodalom esetében egy sajátos létformával találkozunk. Az ebben a szellemi szférában gondolkodó nem már eleve meglévő jelenséget vizsgál, hanem olyat: a művet, amelyet a gondolkozás előtt vagy közben meg kell teremtenie. Itt lehet fölfedezni az alapvető különbséget az irodalomról (műalkotásról) való gondolkodás és az egyéb gondolkodásfajták között. Tehát a *gondolkodás tárgya* más. Az irodalom esetében a tárgy, a jelenség nincsen készen, nem eleve adott, hanem állandóan létrehozandó, megteremtendő.

Irodalmi kommunikáció

Úgy gondoljuk, a kommunikációelmélet irodalmi adaptációja kínálta a legalkalmasabb fogalmi keretet az irodalom életének és létezésének leírására.

A kommunikációelmélet szerint az irodalom életének három legfontosabb összetevője az alkotó, a befogadó és a mű. Ezek közül az alkotó és a befogadó autonóm, mert önmagukban is léteznek, emiatt elgondolhatóak önmagukban is vagy a művel való (valamilyen) relációjukban; a mű azonban létrehozott, valamely intencionális gesztustól függ.

1. Az *alkotóval* most nem foglalkozunk, márcsak azért sem, mert a folklóralkotások szerzőiségének kérdése olyan probléma, amely inkább a folklórisztikára tarthat.

Az *alkotónak a művel való viszonyát* sem elemezhetjük, csak megemlítjük, ha

folklóralkotásról van szó, akkor ennek a relációnak az elgondolásához nem nélkülözhető segítséget nyújt néhány olyan fogalom, amelyet a folklórisztika mellett a nyelvészet és a szövegelmélet is értelmezett, mint az (in)variáns, a predentív cenzúra, a variabilitás, a szerzőiség és az áthagyományozódás kérdése.

2. Az irodalmi kommunikációs folyamat másik végpontján a *befogadó* áll, aki szintén autonómnak mutatkozik a szöveggel való relációban, mert újratereztető intellektuális gesztusa következtében jön létre újból és újból a mű.

3. A folyamat harmadik összetevője maga a *mű*.

Előfeltevésünk szerint a mű nem autonóm mint az alkotó vagy a befogadó, hanem létrehozott, függő; emiatt a mű életéről csak valamilyen kitüntetett relációban lehet beszélni. E relációk két globális csoportot, típust alkotnak. Az egyikre a mű-alkotó, a másikra pedig a mű-befogadó viszony jellemző. Mi most a balladának egy olyan sajátosságát gondoljuk el, írjuk le, amely a *mű-befogadó* viszonyban létezik.

a) A *szöveg előtti* állapoton a műnek azt az ontológiai státusát értjük, amelyre elsősorban az jellemző, hogy a mű önmagában létezik, tudat nem hat rá. A polcon lévő könyv a műnek egyik létmódja. Nem irányul rá az alkotó, s még nem a befogadó tudata. A mű nem él; léte pillanatnyilag egy lehetőség csupán. Ezt a lehetőséget így vagy úgy mindig beteljesíti az olvasó, amikor kinyitja a könyvet, és belemélyed abba.

b) A *szöveg utáni* állapot a mű harmadik ontológiai státusa. Az olvasás befejezése és az alkotásról való gondolkodás után is metamorfózison megy át a mű. Ekkor raktározódik el az olvasó tudatában. A műnek ezt az olvasás, befogadás utáni állapotát, létformáját nevezzük belső képnek.

c) A *szöveg-állapot* a mű második ontológiai státusa. A könyvre irányuló figyelem — szerencsés esetben — a jelekkel telerótt lapokat szöveggé avatja: az eddig létezett mű élni kezd. A szöveg az a létformája a műnek, amely már „valódi”, élő, eleven, mondhatnánk: igazi. A mű létének értelme, egzisztenciális célja. Amikor szöveggé teljesíti ki az olvasó a könyvet, életet ad neki, értelemmel tölti meg annak kereteit, „formáját” — amelyet persze egy kultúrán belül tesz meg úgy, hogy annak konvencióit felhasználja, abból válogat. Az olvasás, az értelemadás szintetikus folyamat. A szöveg kitüntetett elemei, szerkezetei többféle szempontból is értelemessé tehetőek. Az értelemadásnak elkülöníthetőek bizonyos területei, amelyek az azonos típusú szerkezetekre irányulnak. Tehát azt tételezzük, hogy az olvasás folyamán a befogadó a művet mint szerkezetek rendszerét teszi értelmessé. A befogadás irányulhat előre eldöntöttek bizonyos szerkezet típusokra, vagy az olvasó spontán értelemadási készsége próbálkozások, kísérletek (amelyek gyakran alig tudatosulnak) után köt ki valamelyik struktúrátípusnál. Úgy véljük, a verses mű szöveg-változata főleg mint *ritmus*, majd mint *nyelv*, azután mint *lehetséges világ* és végül mint *érték* jelenhet meg az olvasó számára.

E szerkezetek egymás mellé rendelve, nincs olyan objektív kritérium, amely alapján valamelyiket is fontosabbnak, meghatározóbbnak tarthatnánk mint a másikat. Van persze az olvasónak érzéke, iskolázottsága, gyakorlata, világlátása, elvárása, pillanatnyi kedélyállapota, lehet mindezekon kívül speciális feladata, célja is, és ezek eredőjeként tekintheti a maga számára valamelyik szerkezetet aktuálisabbnak.

Azt is meg kell jegyeznünk, hogy az elemzés, a kommunikációs szándékkal létrehozott megnyilatkozás a műről, mindig következmény: az olvasás, a belső értelmezés folyamata. Tehát a másik olvasó számára készült elemzést mindig megelőzi az a művel való intim kapcsolat, amelynek fontos része a belső értelmezés, értékelés. Voltaképpen ennek verbalizálódott, összefoglalt változata mint tézis jelenik meg újra a (külső) elemzés folyamán, amikor az elemző egy másik olvasó számára készít szö-

veget olvasatáról. Az elemzés révén létrejött információ a műnek nem *a* jelentése, hanem *az* a jelentés, amelyet egy bizonyos olvasó — meghatározott előfeltételekre támaszkodva — adott a műnek. Az az információ, amely nemcsak a belátásra, hanem a megértésre, sőt esetleg az ellenőrizhetőségre is tör, olyan metanyelvet kénytelen használni, amelyben a jeleknek csak egy jelentése lehetséges. Ez persze csak törekvés marad, de elkerülhetetlen, megspórolhatatlan törekvés.

A ritmus

Az olvasó értelemadása tehát a mű bizonyos területeire, szerkezeteire irányul. Az első ilyen terület, a szöveg életének egyik stációja a hangzás, az írásképp *ritmusa*. Mind a prózai, mind a verses szépirodalmi szövegek létezhetnek mint nyelvi ritmusok, bár nyilvánvaló, hogy a versek ritmusa szubsztanciális jelenség; azonban a próza esetében sem járulékos elem a numerizálás. A versek szövegének ritmusadását, a ritmusok főbb típusait a verstan adja meg. A szöveg létformái közül a ritmus áll legközelebb a mű szöveg előtti, „abszolút”, materiális létformájához — olyan értelemben, hogy a numerizálást a tudat közvetlenebbül appericipálja, közvetlenebbül az anyagon teremti meg. Ez a szövegi létforma őriz meg legtöbbet a mű anyagiságából, ezen hagy legtöbb nyomot a közvetlenül érzékelhető, megérzékíthető anyag. Azonban alig belátható következménnyel jár annak az előfeltevésnek az elfogadása, mely szerint *a ritmus* nem a szöveg szubsztanciája, hanem az olvasó egyfajta *értelemadása* a szövegen. Látószögünk, előfeltevésünk (: a mű az olvasó felől) csak így, ebben a relációban engedi elgondolni a ritmust. Természetesen szövegen, egy meghatározott szövegen történik az értelemadás, de ebben az olvasó az aktív fél. A könyv „állandóan” létezik, a könyv szövegének ritmusa csak akkor él, amikor — mondjuk így, egyszerűsítve — az olvasó megteremt egy ritmust a szövegen.

A versritmus létmódjai

A *metrum* és a szöveg konkrét *ritmusa* együtt jelenti a mű, a vers ritmusát. A teljes ritmusról beszélve tehát e két elkülöníthető, de egymástól nem függetleníthető, szimultán ható összetevőről kell szólni. Egy szövegen történő ritmusadás mindig a metrumadásnak és a szövegritmusnak megteremtését jelenti.

A *metrumadás stratégiája* elkülöníthető egy előállapotról: a metrumadás előfeltételeire, és egy folyamatra: a metrumadás mechanizmusára.

A metrumadás *előfeltételei* az olvasó tudását és készségét, gyakorlatát jelenti. Az az olvasó, aki képes egy szöveget ritmussal ajándékozni meg, voltaképpen egy állandóbb, stabilabb szerkezethez, mélystruktúrához, a szöveg metrumához tudja viszonyítani a szövegen mutatkozó konkrét ritmust. S akkor képes a befogadó metrummal megajándékozni egy szöveget, ha ehhez bizonyos előfeltételekkel rendelkezik. Ezeknek az előfeltételeknek egyik összetevője az olvasó tudása a metrumról. Ez az ismeret lehet csak tapasztalati; és a tapasztalati tudásra épülhet teoretikus rendszer is. A metrumismeret (a metrumfajták valamilyen szintű tudása) mellett szükséges még egy már meglévő gyakorlat is a sikeres metrumadáshoz. Mind az előzetes tudás, mind a praxis lehet igen kiváló, „tökéletes” is anélkül, hogy teoretizált lenne.

A metrumadás *mechanizmusa* vagy önkéntelen — mert tapasztalati eredetű —, vagy tudatos — mert elméleti gyökerű — összevetéseket jelent. Az olvasó tudását —

az általa ismert metrumfajtákat — állandóan összeveti azokkal a lehetőségekkel, amelyeket a szöveg kínál föl számára. A metrumfajtáknak és a szövegszerkezeteknek állandó összehasonlításából, majd a rajtuk fölismert összetartozásokból, tartós relációkból születhetik meg egy szöveg metruma: a szövegnek ajándékozott metrum. Ez a mechanizmus is lehet spontán és tudatosabb, teoretizáltabb.

Ahogy a metrumadást egy stratégia megvalósulásaként értelmeztük, úgy a szövegritmus megteremtését is hasonló keretekben lehetne megadni, azonban most csak a mű metrumának megteremtése a feladatunk.

A ballada metruma

A ballada („Hét évszázad magyar versei”, szerk. bizottság: Király István..., Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1972. I. kötetének 22—24. oldalán található.) 96 sora nem tagozódik strófákra, tehát, a mű stichikus. A páros rímek gyakran azonos vagy hasonló szövegritmusú csoportokat kapcsolnak egybe, ezt az összetartozást helyenként paralelizmus is hangsúlyozza, vagy az a gyakori jelenség, hogy a két sor egy mondat. Tehát a rímelés, a paralelizmus és az egy mondatba tartozás következményeként kijelenthetjük, hogy a ballada *kétsoros periódusban* megjelenő *stichikus* vers. (A művet a hangsúlyos verselési rendszerben közelítjük meg, így nem vizsgáljuk meg azokat a ritmus- és metrumváltozatokat, amelyek akkor keletkeznének, ha a balladát az időmértékes rendszerben is elgondolnánk. A teljesebb ritmus- és metrum megközelítésnek harmadik fázisa az lehet, amikor a hangsúlyos és az időmértékes rendszerben kapott ritmusokat egymásra vetítve az elemző megkísérli a mű szimultán ritmikai leírását.)

Az *ütemhangsúlyos* verselési rendszerben megjelenő *sorok* olyan két félsorra oszlanak, amelynek szünetei következetesen a 6. szótag után találhatók (12:6/6). A hat szótagos egységek összetartozását ritmikai meghatározók mellett szintaktikaiak is erősítik: a félsoron belüli szavak közötti kohézió szorosabb mint a rajtuk kívülieké. A metrumhoz tartozik az a meghatározottság is, hogy a félsorok következetesen két ritmikai alapegységből állnak. Ezek az ütemek. Azonban az ütemek szótagszáma már csak választhatóan kötött. Feltűnőek az állandó, kitartott szünetek is a sorok végén, de a 6. szótag után következetesen megjelenő pauza is.

A mű ritmusának jellegére, metrumára vonatkoznak ezek az előföltevések. Közülük néhány nem szorosan vett ritmikus elem, ezekkel most nem foglalkozunk, csak a verstani szempontból határozottabban ritmus-, metrumteremtőnek vélt összetevőket tekintjük át. (Most csak a hangsúlyos verselési rendszer értelmében vett metrum elemzését tartjuk feladatunknak, az időmértékes ritmusok, metrumok lehetőségeivel nem foglalkozunk.) Az *ütemhangsúlyos* verselési rendszer ritmusát a *hangsúlyok*, a *szünetek* valamilyen strukturáltsága adja. Ezekhez még a *rím* ritmusképző ereje is hozzáadódik.

A hangsúly

A kötetlen beszédben a hangsúlyok intenzitásának különfélesége vagy nélkülözi a rendszerszerűséget, vagy ritkábban és nem tartósan, rövid szövegegységen és kevésbé szigorú következetességgel jön létre a ritmus. A versekben viszont szigorúbb következetességgel működik a hangsúly ritmusteremtő funkciója. Ebben a balladában a hangsúlyok többnyire következetesen 12 szótagos szakaszokat metszenek ki

a szövegből, így az egyik soralkotó a hangsúly. Tehát úgy véljük, a sorokban kitűnethető egy olyan hangsúlyos szótag, amely a sor valamennyi kiemelkedő szótagjánál súlyosabb. Az első sorban az 1. szótag ilyen; az elsőhöz képest a 6. már valamivel halványabb. Aki viszont következetesen és egyforma intenzitással emeli ki az 1. és a 6. szótagot, az monotonná teszi a ritmust, emellett a 12 szótagos sorokat 6 szótagosokra tördeli szét. Ennek az is következménye, hogy szükségtelenül elaprózódik a szöveg. Abból a megállapításunkból, hogy a vers szövegét a hangsúlyok 12 szótagos egységekre tagolják, következik annak a belátása, hogy a szöveg hangsúlyainak első szintjét a sorképző vagy *sorhangsúlyok* (első fokú hangsúlyok) alkotják. Emellett hangsúly is segíti a fősorok, vagyis az ütempárok elkülönülését, ezek az *ütempárhangsúlyok* (második fokú hangsúlyok). A metrikus hangsúlyok harmadik szintjét az *ütemhangsúlyok* (harmadik fokúak) képezik. Mivel négy ütemű a vers, minden sorban négy olyan hangsúlyos szótag van, amely a metrum szempontjából értékes. A négy közül az első mind sor-, mind ütempár-, mind ütemhangsúly található; a második hangsúlyos szótagon ütem-, a harmadikon mind ütempár-, mind ütem; a negyediken pedig csak ütemhangsúly van. A mű *metrumának elvont hangsúlyrendje* tehát a következő:

Szintje \ A hangsúly sorrendje	1.	2.	3.	4.
Sorhangsúly	+			
Ütempárhangsúly	+		+	
Ütemhangsúly	+	+	+	+

Az elvont hangsúlyrend a szöveg hangsúlyviszonyainak legáltalánosabb formája, kerete, modellezi egy sor hangsúlyrendjét, s ezáltal a műét is, mert kötött, stichikus a mű verselése.

Hogy valamely hangsúlyfajta melyik metrikai egység megteremtéséért felelős, azt a következő táblázat jelzi:

Hangsúlyfajta \ Metrikai egység	Sor	Ütempár	Ütem
Elsőfokú	+	+	+
Második fokú		+	+
Harmadik fokú			+

A *metrum konkrét hangsúlyrendje* létrehozza azokat az alakzatokat, amelyek megrumként értelmezhetők a vers sorain. A konkrét hangsúlyrend tehát a sorok szótagjain elhelyezkedő hangsúlyok szabályosságait adja meg. Így helyezkednek el a 12 szótagon a hangsúlyok:

szótagok száma: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

hangsúlyhelyek száma: 1 0 2 3 4 0 5 0 6 7 8 0

hangsúlyok: 1. 2. 3. 4.

hangsúly fokozatok: első harmadik második harmadik

Az 1. szótagon mind sor-, mind ütempár-, mind ütemhangsúly található egyaránt. A 7-en mind ütempár-, mind ütemhangsúly van. A 3., 4., 5. szótag alkotja az első ütempárban azokat a szótagokat, amelyeknek egy valamelyikén ütemhangsúlynak kell lennie; a 9., 10. és a 11. szótag pedig a második ütempárnak azt a szótagcsoportját, amelynek egyvalamelyike ütemhangsúlyos. A 2., 6. valamint a 8. és a 12. szótagok, tehát az ütempárok második és utolsó szótagjai metrikai szempontból nem hangsúlyosak.

A ballada metrikus hangsúlyai soron kifejezve:

1. hangsúly:

- az 1. hangsúlyhelyen és
- az 1. szótagon áll;
- első, második és harmadik fokú egyszerre,
- kötött

2. hangsúly:

- a 2. vagy a 3. vagy a 4. hangsúlyhelyen,
- a 3. vagy a 4. vagy az 5. szótagon áll;
- harmadik fokú hangsúly,
- viszonylag kötött

3. hangsúly:

- az 5. hangsúlyhelyen és
- a 7. szótagon áll;
- második és harmadik fokú egyszerre;
- kötött

4. hangsúly:

- a 6. vagy a 7. vagy a 8. hangsúlyhelyen, és
- a 9. vagy a 10. vagy a 11. szótagon áll;
- harmadik-fokú hangsúly,
- viszonylag kötött

Tehát mind a sornak, mind az ütempárnak, mind az ütemnek mint metrikai szövegegységnek léte a hangsúlyozásból (is) következik. A hangsúlyok ereje, súlya előrejelzi annak valószínűségét, hogy utána milyen metrikai szövegegység várható. A három hangsúlytípus persze egyenként nem abszolút értékű. Szövegtől, olvasótól-versmondótól, elemzőtől, s ezek számos meghatározottságától függ, hogy éppen milyen lesz a három hangsúlyfajta — egy tűréshatáron belül. Az éppen aktuális arány, s nem az abszolút érték következtében minősül az egyik hangsúly soralkotónak; a hozzá képest súlytalanabb ütempár következését, a legsúlytalanabb pedig ütemét jelezi előre. A soralkotó mindig ütempár és ütemalkotó is ebben a balladában; az

ütempárt létrehozó ütemet is teremt, sort azonban már nem. Tehát a nagyobb ritmikai egységeket előrejelző hangsúly mindig tartalmazza a kisebb ritmusegységeket jelzőket is.

Összegezve a ballada metrumának soron kifejezett hangsúlyrendjét, a következő szabályszerűséget kapjuk, amely egyike a mű versépítő törvényszerűségeinek:

- a sor szótagszáma: 12
- hangsúlyhelyek száma: 8
- hangsúlyok száma: 4
- kötött (állandó fokú és helyű) hangsúlyok száma: 2
- viszonylag kötött (állandó fokú és meghatározottan választható helyű) hangsúlyok száma: 2
- első fokú (elsősorban soralkotó) hangsúlyok száma: 1
- második fokú (elsősorban ütempárt alkotó) hangsúlyok száma: 1
- harmadik fokú (csak ütemalkotó) hangsúlyok száma: 2
- metrikailag hangsúlytalan szótagok száma: 4
- metrikailag hangsúlytalan szótagok helye: 2, 6, 8, 12. szótag.

A szünet

A hangsúly mellett a szünetek is metrum- és ritmusteremtők a versben. A szünetek ugyanúgy ritmikailag értelmezhető szövegegységeket fognak közre, mint a hangsúlyok, azaz lezárnak és előre jeleznek. A szünet ebből a szempontból bizonyos mértékig másképpen funkcionál mint a hangsúly. A hangsúly maga is része annak a szöveg-szegmentumnak, pontosabban a szegmentum akusztikai jellemzőinek, amelyet éppen létrehozott, tehát kijelöl bizonyos szövegrészt. A szünet viszont mintegy a kijelölt szöveg-szegmentumok közötti határon található. A határ, azaz a szünet nagysága, és a kijelölt, kimetszett szövegrész között viszonylag szoros megfelelési viszony van. A háromféle (sor-, ütempár-, ütemkijelölő) szünet nem valamely abszolút értékhez, hanem egymáshoz képest határozható meg úgy, hogy a leghosszabb szünet, a legtestesebb ritmikai szövegrész, a sor kijelölője; a kevésbé hosszú az ütempárt, a legrövidebb pedig az ütemet jelzi. Jelzi előre és vissza is. A hosszabb szünet típus — ebben a versben — jelzi sornak, ütempárnak és ütemnek a lezárulását, és ugyanezeknek a verstani egységeknek a bekövetkezését is. Az ennél rövidebb, félhosszú szünet ütempár és ütem lezárulását és bekövetkezését jelöli; a legrövidebb pedig ütem befejeződését és kezdődését. A metrikus hangsúlyokéhoz hasonlóan nevezzük meg a különféle szünetfajtákat is: a leghosszabbat első, a félhosszút második és a viszonylag rövidebb metrikai szünetet pedig harmadik fokúnak nevezzük. Hogy mely szünetfajta milyen metrikai egység jelzéséért felelős, a következő táblázat foglalhatja össze:

Szünetfajta \ Metrikai egység	Sor	Ütempár	Ütem
Első fokú	+	+	+
Második fokú		+	+
Harmadik fokú			+

A verssorokban négy szünet található. A mű metrumának *elvont szünetrendje* annak modellezése, hogy — verssoron kifejezve — a szünetek négy pozíciója sorrendben milyen metrikai egység megteremtésével jár együtt:

A szünet szintje \ Sorrend	1.	2.	3.	4.
Sorjelző				+
Ütempár jelző		+		+
Ütemjelző	+	+	+	+

A mű *konkrét szünetrendje* már a sor szótagjai között létező szüneteket mutatja meg, tehát a mű metrumának egyik összetevőjét, a szünetet mint lehetőséget veszi számba a mű során kifejezve.

Szótagok száma	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Szünethelyek száma	1	∅	2	3	4	∅	5	∅	6	7	8	∅	1
Szünetek	1.		2.				3.		4.				1.
Szünetfokok száma	első		harmadik		második		harmadik					első	

Minden sornak 13 szünethelye van, ezek közül az első az előző sor utolsó, az utolsó pedig a következő sor első szünethelyével közös. A műre jellemző, hogy az ezen a helyen lévő szünet a leghosszabb, elsősorban sorjelző; azonban ütempárt és ütemet is jelez, tehát ez a szünet típusa a versre jellemző mindhárom metrikai egységet lezárja, ill. előrejelzi. Az e fajta szünet kijelölt szövegsegmentumnak: a sornak 6. és 7. szótagja között ütempár és ütemjelző szünet van állandóan. Az ütemjelző szünetnek csak a száma kötött az ütempáron belül, helye viszonylag szabadon alakulhat a következő szabályszerűség szerint: az első ütempár 2. és 6. szünethelye mindig betöltetlen, a 3., 4. és 5. szünethelyek egyikén van ütemjelző pauza; a második ütempár 8. és 12. szünethelyei üresek, és a 9., 10. és 11. pozíció egyikén kell lenni ütemjelző szünetnek.

A ballada metrikus szünetei soron kifejezve:

1. szünet:

- az első szünethelyen,
- a 12. és az 1. szótag között áll;
- kötött,
- első, második és harmadik fokú egyszerre

2. szünet:

- a 2. vagy a 3. vagy a 4. szünethelyen,
- a 2. és 3., vagy a 3. és 4., vagy a 4. és 5. szótag között áll,
- viszonylag kötött,
- harmadik fokú

3. szünet:

- az 5. szünethelyen,
- a 6. és a 7. szótag között áll;
- kötött,
- második és harmadok fokú egyszerre

4. szünet:

- a 6. vagy a 7. vagy a 8. szünethelyen,
- a 8. és 9., vagy a 9. és 10., vagy a 10. és 11. szótag között áll;
- viszonylag kötött,
- harmadik fokú

Összegezve a ballada metrumának soron kifejezett szünetrendjét, a következő szabályszerűséget kapjuk, amely egyike a *mű* versépítő törvényszerűségeinek:

- a sor szótagszáma: 12
- szünethelyek száma: 8
- kötött (állandó fokú és helyű) szünetek száma: 2
- viszonylag kötött (állandó fokú és meghatározottan választható helyű) szünetek száma: 2
- első fokú (elsősorban sorjelző) szünetek száma: 1
- második fokú (elsősorban ütempárjelző) szünetek száma: 1
- harmadik fokú (csak ütemjelző) szünetek száma: 2
- metrikailag \emptyset fokú szünethelyek száma: 4
- \emptyset fokú szünetek helye: az 1. és a 2., az 5. és a 6., a 7. és a 8., valamint a 11. és a 12. szótagok között.

A rím

A hangsúly és a szünetek mellett még a rím játszik fontos szerepet a ballada metrumának megalkotásában azzal, hogy minduntalan megerősíti az első fokú hangsúlyok és szünetek soralkotását, és ezzel a mű ritmikai struktúrájának, alapszerkezetének: a sornak képzését teszi egyértelműbbé. A végrímek a ritmusegységek végén megjelenő akusztikai összemérhetőségek. Az *alliteráció* viszont a szavak elején tapasztalható összemérhetőség. Soron és sorkapcsolaton belül jelenik meg leggyakrabban. A ballada szinte valamennyi periódusában megtalálható.

Igen ritkán azonban a szomszédos periódusokból is kihallhatóak az élrímek. A második periódusban (3–4. sor) három *v-s* élrím található, a harmadik sorkapcsolatban (5–6. sor) pedig a kettő. (Az alliterációk fajtáinak leírására most nem teszünk kísérletet, csak megjegyezzük, hogy a sorkapcsolaton belüli úgynevezett metrikus alliterációk játszanak fontos szerepet a mű versritmusának megteremtésében.)

A tulajdonképpeni vagy *végrímet* vizsgálva megfigyelhetjük, hogy egy állandóan visszatérő és markánsan megjelenő rím a szöveg 12. szótagjain található: a 12. szótagok páronként csendülnek össze — ez a sajátosság erősíti a sortagolást. A vers rímélése igen gazdag és sokrétű, mert nem csak a szisztematikusan visszatérő sorvégi kádenciákkal, hanem gyakran *belső rímekkel* is találkozunk. Bár találunk a műben a sorkapcsolatok között is mind belső, mind sorvégi rímélést (pl. 2–3., 14–15. sor), és még gyakoribbak a periódusok sorai közötti rímes kapcsolatok, (pl. 3–4., 5–6. sor), most a rímelésnek ezeket a „gyöngé” helyzeteit nem tárgyaljuk, csak az

úgynevezett „erős” rímelésről teszünk említést, arról az alaphelyzetről, amelyre a soron belüli összecsengés jellemző. A 12. szótagokon lévő rímek maguknak a soroknak a megteremtéséhez járulnak hozzá, következésképpen. A soroknak mint első fokú metrikai egységeknek megteremtését segítő rímeket első fokúaknak nevezzük. Így az ütempár végeinek összecsengését már második fokú rímelésnek mondhatjuk. A harmadik fokú metrikai egységek végei is rímelhetnek, ezek a harmadik fokúak. (Az olyan belső rímekről sem beszélünk most, amelyek nincsenek metrikus helyzetben, azaz metrikus szövegegységek végén. Például a 15. sorban: „Keverjük a / mészbe / gyöngé teste hamvát”, a második ütempár első ütemének első szava nincs metrikus szövegszegmentum végén, s bár rímel — asszonánccal — a „gyöngé” és a „teste” jelzős szerkezet mindkét tagja, azonban ez nem metrikus pozícióban történik.)

Az első fokú páros rímre példa lehet valamennyi sorvég. A sorvégek között található tiszta rímeket és asszonánccokat is. E rímek mélysége egytagú, de nem ritka a kéttagú sem; sőt találhatunk nem egy háromtagút is közöttük; az utóbbi típus önrímben is megjelenhet (pl. 47—48. sor).

Második fokú (páros) rímek az ütempárok végén fordulhatnak elő. Mivel a sor minden második ütempárjának vége egyben sorvég is, a második fokú rímfajta vagy első fokúval rímelhet (pl. 13., 17. sor), esetleg a második ütempár első ütemének a végével (pl. 9., 31. sor).

Harmadik fokú azaz ütemek végén levő rímelés sem ritka a balladában. Ha ez a rímfajta az első ütem végén van, és a második ütemmel rímel, akkor második és harmadik fokú rímelésről beszélünk (pl. 17., 22. sorok). Ez az együttállás megismétlődhet a második ütempárban is (pl. 12., 28. sor), itt azonban már első és harmadik fokú rímelésről kell szólni, mert a második ütempár vége egyben sorvég is. És végül harmadik fokú ütemek között is lehetséges harmadik fokú rímelés, amikor az első ütempár első ütemének rímje a második ütempár hasonló pozíciójú ríméhez kapcsolódik (pl. 20. sor). Lehet még az első ütempár harmadik fokú rímhívójának felelője a sor végén, tehát első fokon (pl. 1., 44. sor).

A sor lehetséges rímhelyeinek száma négy, a rímhelyek összefüggése az ütemeken:

rímhelyek:	1.	2.	3.	4.
ütemek:	a	a	a	a

A rímhelyek és a metrikus rímfajok, azaz rímfokok összefüggése:

rímhelyek:	1.	2.	3.	4.
rímfokok:	harmadik	második	harmadik	első
ütem(pár)ok:	a	a	a	a

Tiszta rímelések:

— első fokon

<table><tr><td></td><td>a</td></tr></table>		a	}	(valamennyi sor)
	a			
<table><tr><td></td><td>a</td></tr></table>		a		
	a			

— harmadik fokon

a		a						(17., 22. sor)
---	--	---	--	--	--	--	--	----------------

Kevert rímelés:

— második és harmadik fokon

	a	a	
--	---	---	--

 (13., 17. sor)

— harmadik és első fokon

a				a
---	--	--	--	---

 (1., 44. sor) vagy

		a	a
--	--	---	---

 (12., 28. sor)

— második és első fokon

	a		a
--	---	--	---

 (9., 31. sor)

Természetesen a „tisztá” és a „kevert” determinánsok nem értékminősítést jelentenek, csak a megkülönböztetést szolgálják. (A vers rímelésének többi kérdését nem érintettük; így pl. a tiszta rím és az asszonánc közti különbségeket a műben, vagy az erősebb és a gyengébb asszonáncok problémáját; de nem szóltunk a többszintű rímelésről sem, arról a rímhelyzetről, amikor egy szótag többféle relációban is lehet, pl. az első sor utolsó szótagja rímhívó egy első fokú tiszta típusú rímhelyzetben a második sor utolsó szótagjával, ugyanakkor az első ütem harmadik fokú rímhívójához képest már rímfelelő.)

A ballada metruma

A szöveg hangsúlyrendje, szünetrendje és rímelése együtt teremti meg a mű metrumát. Ennek a modellnek vannak konstans, azaz nem választhatóan kötött, és megszorítással változó, tehát választhatóan kötött elemei. A szöveg hangsúlyrendjének, szünetrendjének és rímelésének konstans összetevői együtt hozzák létre metrumának nem választhatóan kötött elemeit. Ezek a következők:

- a sor szótagjainak száma: 12
- a sor ütempárjainak száma: 2
- a sor ütemeinek száma: 4
- az ütempár ütemeinek száma: 2
- az ütempár szótagjainak száma: 6.

A metrum választhatóan kötött eleme:

- az ütemek szótagjainak száma: 2—3—4.

A ballada egy teljesebb verstani elemzése magában foglalja a szöveg ritmikai és metrikai vizsgálatát a hangsúlyos, az időmértékes és a szimultán rendszerben. E hat szempontú elemzésnek most második etapját mutattuk be, a hangsúlyos rendszerben megképződő metrumot. E metrumváltozatot a szöveg három kiválasztott összetevője: a hangsúly, a szünet és a rímelés együttesen determinálja. Előfeltevésünk szerint a ballada teljes lüktetését a három verselési rendszer közül elsősorban a hangsúlyos határozza meg, ez indokolhatja az iménti metrikai vizsgálatot.

KÖMÜVES KELEMENNÉ — UNTERSUCHUNG DER METRIK

KRISTÓF ANDRÁS KOVÁCS

In der Studie wird der Formtyp der literarischen Gattung unter einem literarisch-kommunikativen Aspekt untersucht: der Rhythmus, insbesondere sein Bestandteil, die Metrik wird analysiert.

Die Metrik der Ballade in zweizeiliger Periode kann nach drei Komponenten (der Akzent- und Pausenordnung und der Reimtechnik) beschrieben werden. Die Akzentordnung enthält vor allem die Akzentarten und die Zahl der Akzente und der Akzentstellen, außerdem die gebundenen und die verhältnismäßig gebundenen Akzente. Zur Pausenordnung gehören die Pausenarten, die Zahl der Pausen und der Pausenstellen, und die gebundenen und die relativ gebundenen Pausen. Die detaillierte Beschreibung der Reimtechnik erschließt sich aus der Relation der Reimstellen, Reimstufen und des Taktsystems.